

# ¿NACIONALISMO versus DODECAFONISMO?

p o r

*Roque Cordero*

Durante los últimos años, este interrogante ha sido motivo de discusión para muchos de los compositores latinoamericanos. El compositor y crítico cubano, Edgardo Martín, parece sintetizar la duda angustiada de la mayoría de estos compositores, cuando, después de referirse a mi Segunda Sinfonía, premiada en el Concurso convocado por la Institución José Angel Lamas, de Caracas, en 1957, concluye diciendo: "En resumen, una obra interesante, bien hecha, sin exceso de restricciones, que sólo deja una pregunta latente: ¿hasta dónde será lógico, conveniente y saludable (artísticamente hablando) que los compositores de América compongan de esa manera?" En mi opinión, la pregunta es innecesaria. ¿Acaso debe considerarse ilógico el hecho de que el hombre de hoy se exprese en el lenguaje de su época? ¿Acaso no resulta lógico y saludable que, al desdoblarse la segunda mitad del Siglo XX, el hombre se aproveche de todas las conquistas técnicas, científicas y sociales de los últimos años? ¿Por qué ha de censurarse al compositor que en la época actual exprese su pensamiento musical aprovechando las conquistas técnicas de las últimas décadas? ¿O es que el único modo de componer música al alcance de todos es utilizar fragmentos típicos de fácil identificación por parte del auditorio? ¿Por qué menospreciar la facultad de apreciación del oyente?

Todos estos interrogantes saltaron al ruedo en una encendida polémica durante el Segundo Festival de Música Latinoamericana, celebrado en Caracas en 1957. El hecho de que una obra calificada de dodecafónica compartiese los premios con obras no-dodecafónicas, y con obras de marcado sabor folklórico y popular, fue suficiente para sembrar inquietud en el espíritu de muchos de los compositores presentes en el Festival; y la presencia, en la ciudad que vio nacer al Gran Libertador, de uno de los más altos exponentes de la doctrina nacionalista, alimentó el entusiasmo combativo de quienes sólo pueden componer pidiendo prestado al pueblo los motivos musicales con los cuales subsanar su indigencia creadora.

Siendo mi Segunda Sinfonía la única obra dodecafónica presentada

durante el Festival, y siendo yo el único que admitía abiertamente y sin concesiones el uso de la técnica de los 12 tonos en mis últimas obras, fácil es suponer que me encontré participando activamente en el debate que por tres semanas mantuvo encendido el interés de los círculos musicales caraqueños, debate en el cual participaron, por un lado, aquellos que enarbolan la bandera nacionalista sosteniendo que lo único que nos permitirá escribir música que suene distinta a la música europea es la explotación artística de nuestro rico folklore; por otro lado estaban aquellos quienes admitían, con gran ingenuidad, cierto "coqueteo" con el dodecafonismo, pero sin llevarlo al extremo de un "compromiso matrimonial", o aquellos que confesaban, casi como pidiendo disculpas, el uso de elementos seriales en ciertos fragmentos de algunas obras; y por otra parte estábamos los que sostenemos que no importa dónde o cuándo se produzca la obra de arte, no importa que tenga o no elementos nativos, no importa que se use este procedimiento técnico o aquél, lo importante para lograr la obra artística con alcance universal, es la creación de algo que lleve el sello inconfundible de lo personal, que se exprese con absoluta honradez de propósitos, y que se diga en el lenguaje propio de la época del autor, quien así contribuye al afianzamiento del progreso logrado por las disciplinas artísticas a través de los años.

¿Pero es que se puede hablar correctamente de una oposición entre el nacionalismo y el dodecafonismo? Durante la animada polémica caraqueña hice constar que ésta se había iniciado partiendo de un falso planteamiento del problema; y esto es así porque nacionalismo y dodecafonismo son dos cosas diferentes, pero no antagónicas. El dodecafonismo es uno de los tantos procedimientos técnicos que se han desarrollado a través de los siglos para mantener abierta la puerta del futuro a la actividad creadora; como toda técnica, ésta es sólo un recurso para lograr un objetivo, un medio para llegar a un fin, en este caso, la expresión de ideas que sólo pueden ser comprendidas a través del lenguaje sonoro. Por otra parte, el nacionalismo musical, tal como lo practican los más ardientes defensores del credo nacionalista en este continente, no resulta más que una etiqueta aduanera, la cual indica el país de procedencia de la composición. Y este afán de componer "a lo típico", de rebuscar en el folklore de cada país los motivos musicales que nos den una credencial para participar en el desfile de la historia como compositor nacional, ese deseo de vestir nuestra música de charro o de gaucho, de montuno o de güajiro, es lo que ya alguien, muy acertadamente, ha calificado de música de tarjeta postal.

Para comprender mejor la posición de estos compositores que claman por un nacionalismo de "tierra adentro", con su color de música de feria, es necesario mirar un poco al pasado. Los compositores del período clásico desarrollaban sus ideas musicales con fórmulas armónicas, rítmicas y formales de uso común, sin preocuparse por establecer un sello nacional a toda su obra a través de los cantos de su pueblo natal. Los compositores románticos, si bien se expresaron en una forma más personal, tampoco buscaron la cita folklórica para dar carta de ciudadanía a sus composiciones. Todos estos autores, completamente compenetrados del carácter universal del Arte, sólo recurren a citas folklóricas (más o menos adulteradas) cuando desean crear color local; y es de notar que, por lo general, se hace con cierto carácter exótico que los lleva a buscar motivos populares en regiones apartadas de sus propias fronteras. Así tenemos a Beethoven escribiendo su serie de Cuartetos Rusos, a Mendelssohn escribiendo una Sinfonía Italiana y una Escocesa, a Rimsky-Korsakoff componiendo un Capricho Español, a Antonio Dvorak un Quinteto Americano, y a muchos otros compositores del viejo continente, quienes ocasionalmente beben en las fuentes del folklore de tierras lejanas. Pero a pesar de lo personal dentro de la creación musical de los románticos, sus obras fueron escritas con ese amplio sentido de lo universal, que es lo que le da permanencia a la verdadera obra de arte. Como reacción a este internacionalismo, surge en algunos compositores europeos de la segunda mitad del siglo pasado el deseo de crear un arte de fácil identificación dentro de los límites geográficos de cada país. Alimentada por este credo nacionalista nace la escuela rusa, la de mayor importancia del siglo pasado, iniciada por Glinka como un movimiento para anular la hegemonía operática italiana en los círculos artísticos en la tierra de los Zares. Este movimiento para producir música de color nacional, para consumo local, lo lleva a su punto de máximo desarrollo el llamado "Grupo de los Cinco". El germen nacionalista se filtra a través de las fronteras de otros países europeos, y así encontramos al checo Smetana, al noruego Grieg, y a muchos otros, rebuscando afanosamente en el folklore musical nativos los elementos que le permitan establecer el lugar de origen de sus composiciones. Pero a nuestra América del siglo pasado, y casi podemos decir que de nuestro siglo también, sólo llega la idea nacionalista a través de composiciones seudofolklóricas como las Rapsodias y Danzas Húngaras de Liszt y Brahms, cuyo germen musical más que húngaro pertenece a la música gitana de dudosa procedencia.

Los primeros esfuerzos de los compositores de la América Hispana

por dar un color nativo a sus producciones musicales, los encontramos vertidos en óperas con llamativos nombres indígenas o de clasificación local, como *La Sacerdotisa Peruana*, del compositor mexicano Covarrubias, o *Atahualpa*, del compositor peruano Carlos Pastas, o *Il Guarany*, del brasileño Carlo Gómez. Pero estas obras, pese a la buena intención de sus autores, sólo llevaban americanismo en la parte literaria de ellas, ya que desde el punto de vista musical hablaban el mismo lenguaje insulso de muchas óperas italianas de esa misma época. Pero hacia fines del Siglo XIX, ya la música de feria de las rapsodias y danzas húngaras había cabalgado sobre las gigantescas olas del Atlántico para venir a nutrir el árbol nacionalista del nuevo continente, árbol que cobija bajo sus ramas a los maestros Alberto Nepomuceno e Itibire de Cunha, en el Brasil; al famoso autor de *Estrellita*, el mexicano Manuel Ponce; al colombiano Santos Cifuentes; a los maestros Ignacio Cervantes y Eduardo Sánchez de Fuentes en la isla de Cuba, y a tantos otros compositores, quienes, engañados con la rápida aceptación por parte del público de la música seudohúngara de las rapsodias, pensaron que podían conquistar el mundo con sólo mezclar, en forma más o menos inteligente, los diferentes aires típicos de sus respectivas patrias, agregando la nacionalidad correspondiente a los llamativos títulos de Sinfonía, Fantasía, Rapsodia o lo que fuese. Pero para muchos de estos compositores, la tarea, aun en esa forma ingenua, era demasiado difícil, ya que ignoraban algo que tanto Liszt como Brahms, a pesar de sus concesiones a la música barata, poseían dominio técnico. La mayor parte de estos entusiastas nacionalistas se habían pasado la vida escribiendo la música popular de su época: danzas, mazurcas, valsos, pasillos, etc.; pasar de lo popular a lo serio les pareció fácil, pero el resultado fue desalentador. Algunos, como el mexicano Ponce, reconocieron sus limitaciones y cruzaron el Atlántico en ávida busca del conocimiento que parecía ser un secreto celosamente guardado en la vieja Europa. En su contacto con los maestros del viejo continente, algunos, como el venezolano Reynaldo Hahn, se desvincularon por completo del solar nativo, pero otros adquirieron el dominio técnico necesario sin perder de vista las fronteras de la patria. Con estos últimos el movimiento nacionalista toma nuevos rumbos en los cuales se estimula el estudio del folklore de cada país para aprovechar lo mejor de su música, llegando a lo que algunos llamaron *la estilización del folklore*. Con esta nueva posición el nacionalismo de los compositores latinoamericanos había dado un paso adelante, pero aún estaba lejos de producir música con un alcance universal. Algunos compositores vieron la nece-

sidad de una nueva orientación, y proclamaron que la cita folklórica era innecesaria y perjudicial, ya que con esto se eliminaba la creación personal de los temas, y correctamente sostuvieron, y lo probaron, que se podía componer con sabor nacional, pero con temas propios, gracias al estudio de las características rítmicas, melódicas y armónicas de la música folklórica. Sin embargo, muchas de estas obras, aun sin ser una simple mescolanza de motivos típicos, aun teniendo cierto sello personal y mostrando un dominio técnico innegable, no alcanzaron esa meta universalista que buscaban sus autores; y el punto débil está en no percatarse de que el arte estrechamente nacional, el arte que ignora el valor espiritual del hombre como parte integrante del universo, sólo puede resultar un arte local para satisfacer las atrasadas apetencias estéticas de quienes consideran la música como un estimulante para las más extravagantes contorsiones del cuerpo.

La división geográfico-política del mundo ha establecido líneas fronterizas entre los países, líneas que han sido alteradas, a través de la historia, por la codicia de algunos conductores de masas. Pero a pesar de estas líneas reales o imaginarias de las fronteras que cambian, siempre habrá un elemento que servirá de denominador común a todos los pueblos: *el hombre*; y aun por encima de la barrera de los diferentes idiomas, hay algo común en todos los hombres: *el espíritu*. El artista creador que olvida la necesidad de comunión espiritual con sus semejantes, no importa en qué parte del universo se encuentren, creará una obra estéril, un arte sin proyecciones futuras. Asimismo, al componer música para el consumo inmediato y exclusivo de nuestros connacionales, quienes son los que pueden sentir y gozar más intensamente nuestro propio folklore, también se creará un arte sin consecuencias futuras. Pero, entiéndase bien, yo no estoy combatiendo el nacionalismo musical. Para mí, cada composición ha de ser intensamente personal; cada obra ha de ser un acto creativo de genuina honradez artística imbuida con la personalidad de su autor; y siendo la obra de arte la expresión de ideas y sentimientos personales ha de llevar cierto sello de lo nacional, producto de esa personalidad del creador, ya que debido a múltiples factores, el sentir de un panameño será diferente al de un mexicano, de un peruano o de cualquier nacional de otro país.

Por un lado tenemos el elemento de lo nacional, lo cual, a consecuencia del medio ambiente, forma parte de nuestra personalidad; por otro lado está el factor humano, el cual, desprovisto de sus colores patrios, muestra, como dije antes, un elemento común: el espíritu. De la per-

fecta conjugación de estos dos factores en el momento de la creación surgirá la obra de arte que lleve el sello de lo nacional, pero que en la universalidad de su concepción alcance al hombre de cualquier latitud. Sólo hundiendo profundamente nuestras raíces en la madre tierra para libar la esencia de nuestro folklore, haciéndola pasar luego por el tamiz de nuestra personalidad, podremos lograr una expresión musical que, sin ser estrechamente local, lleve el mensaje de lo nacional a todos los rincones de la tierra.

Un claro concepto de esta tarea del compositor de hoy fue lo que faltó a muchos de mis colegas reunidos en Caracas, quienes agitaban, con entusiasmo envidiable, la bandera de un nacionalismo estrecho como defensa de lo que precipitadamente han llamado "la amenaza del dodecafonismo". La mayor parte de los integrantes de ese grupo se quedaron en la primera etapa creativa, en la cual hunden sus manos irresponsables en las arcas del tesoro folklórico; unos cuantos superaron esa etapa y se aferran a la idea de producir obras de sabor típico con temas propios, pero sin alejarse mucho del concepto local del grupo anterior. Ambos grupos parecen florecer a la sombra de Liszt y Brahms, ignorando por completo que ese pseudohungarismo fue valientemente destruido por Bela Bartók, cuya obra es una de las más claras exposiciones de lo que resulta de la conjugación de los dos factores mencionados anteriormente.

Naturalmente que esta última etapa de la creación de un arte nacional con alcance universal no tiene la obligación de estar desarrollada dentro del llamado dodecafonismo. La única obligación del compositor, sea que se considere nacionalista o no, es tener un dominio técnico que le permita decir correctamente y con honradez artística lo que tenga que decir, honradez que lo obligará a expresarse en el lenguaje de su propia época. No puede justificarse, a estas alturas del siglo actual, la existencia de un compositor que escriba con los manierismos de un clásico o de un romántico, e ignore por completo el progreso técnico alcanzado por el arte musical en los últimos cincuenta años.

Cubierto ya, aunque brevemente, los diferentes aspectos del nacionalismo de los compositores latinoamericanos, pasemos a esclarecer algunos puntos relacionados con el dodecafonismo. Este término se aplica a quienes hacen uso constante de la llamada técnica de los 12 tonos, técnica que fue desarrollada (y observen bien que no digo *inventada*) por el gran compositor vienés Arnold Schoenberg. Que el asiduo asistente a la sala de conciertos (el que asiste porque le gusta la música, pero que no es músico) se muestre reacio a aceptar las obras que utilizan este

medio técnico, es completamente comprensible y, hasta cierto punto, justificable. Para casi todos ellos la música es un ruido agradable que les permite descansar su adolorido cuerpo mientras su mente divaga placidamente acariciando ideas más o menos inofensivas. Pero cualquier composición, no necesariamente dodecafónica ni atonal, que destruya la placidez de su descanso ha de ser recibida de mala manera. Por eso se comprende que se sienta incómodo cuando escucha una obra para él desconocida, aun si su autor murió hace 100 ó 200 años; el esfuerzo mental que significa poner atención a la obra que escucha por primera vez, definitivamente impedirá el libre viaje de su fecunda imaginación. Y si la obra que escucha, además de ser desconocida para él comete el sacrilegio de expresarse en un lenguaje diferente a aquel al cual él se acostumbró con sus obras favoritas, entonces exterioriza su protesta saliendo airadamente de la sala, o silbando, o pateando fuertemente, de acuerdo con su grado de cultura. Este auditor, pasivo casi siempre, pero que resulta activo (en sentido negativo) en ocasiones, paga su boleto de admisión con la idea bastarda de entretenerse, no en busca de placeres estéticos ni intelectuales; y esta clase de oyente existe hoy como ha existido en siglos anteriores. Este es el mismo público que sintió lástima por el sordo Beethoven, quien no oía las "absurdas" combinaciones armónicas de su Sinfonía Heroica; el mismo que silbó a Berlioz y condenó a Wagner; el que mató con su desprecio al autor de la ópera Carmen, y consideró loco a Debussy; el mismo que pateó y gritó contra Strawinsky y se sintió ofendido con la música de Anton Webern.

Pero, como dije anteriormente, todo esto se podría justificar de tal auditorio. Lo que no tiene justificación alguna es que un músico que viva en la segunda mitad del Siglo XX, y especialmente un compositor, haga alarde de su ignorancia, admitiendo públicamente su desconocimiento de la técnica de los 12 tonos, la que debiera conocer aún si no la practica. Cuando un compositor de hoy acusa al dodecafonismo de ser "una corriente formalista que lleva a la degeneración del carácter nacional de nuestra música", está adoptando la misma posición retrógrada de quienes, hace casi un siglo, atacaban la "libertad armónica" de *Tristán e Isolda* como la extinción del arte musical. Y en esa afirmación de "degeneración del carácter nacional de nuestra música" casi que hay la tácita aceptación de una personalidad tan frágil que puede ser destruida por el solo hecho de emplear una técnica avanzada. Cuando se afirma que el dodecafonismo incita a la "improvisación", se demuestra un desconocimiento de los problemas que plantea esa misma técnica; cuando se dice

que el compositor dodecafónico sólo escribe *música atemática*, se demuestra aún mayor ignorancia sobre las corrientes técnicas y estéticas del movimiento musical de las últimas décadas, ya que la música escrita con la técnica de los 12 tonos no excluye el uso de temas, y, como su nombre lo indica, la música atemática evita precisamente el uso de temas identificables como tal.

Tratemos de exponer, en forma lo más sencilla posible, lo que es el llamado dodecafonismo. El primer ataque que se hace contra las obras escritas con esta técnica es calificarlas de *cerebral*. ¿Qué querrán decir con esto? ¿Que está escrita con el cerebro, es decir, con inteligencia? Pero, ¿es que se puede concebir de algún artista creador, en cualquier rama artística y en cualquier época, que haya creado una verdadera obra de arte sin usar su inteligencia? Pero, responden los críticos, al hablar de cerebral ellos quieren decir que la obra está *construida* casi matemáticamente, *intelectualmente*, y que esta carece de *inspiración*. ¿Podrán ellos negar el constructivismo empleado por el gigantesco Juan Sebastián Bach al escribir sus monumentales Fugas? ¿Desean algo más cerebral, más matemáticamente construido e intelectualmente elaborado que las diferentes exposiciones de las fugas de ese gran maestro y sus contemporáneos? Si no hay constructivismo ni uso del cerebro, sino sólo inspiración, en los compositores del período clásico, ¿cómo se explica que gran parte de sus temas orquestales estén basados, casi exclusivamente, en las tres notas que forman los llamados acordes mayores y menores? ¿No se deberá al simple hecho de que los cornos y las trompetas de esa época, no siendo instrumentos cromáticos como los de la actualidad, sólo podían tocar temas especialmente diseñados para las notas que ellos podían tocar? Y, ¿cómo podían escribir esos temas si no usaban el cerebro en el acto creativo?

La técnica de los 12 tonos es sólo un paso más en el desarrollo natural del arte musical; no es una invención arbitraria, es sólo la consecuencia lógica de la constante transformación que ha sufrido el arte musical a través de su historia, y que lleva como fuerza motora la consigna de renovarse o morir. Y lo que hoy resulta tan combatido, será aceptado mañana cuando nuevas corrientes causen escozor a futuras generaciones. El paso de lo tonal a lo atonal y lo dodecafónico resulta tan natural (y también tan combatido) como el que va de la música monódica del Canto Gregoriano a la música polifónica; tan natural como el paso de la época modal al establecimiento definitivo de la tonalidad con su dualidad mayor-menor. La desintegración tonal que se inicia en



las obras de los románticos llega a su punto de saturación en manos de Ricardo Wagner, cuyo acorde apoyatura del Tristán e Isolda indica el camino de la libertad a los sonidos que por tanto tiempo habían soportado la tiranía de un sonido principal conocido como tónica. Esa completa libertad de los sonidos crea una intensa lucha por establecer nuevos reinados, y, en las primeras décadas de este siglo, el atonalismo parecía incapacitado para poner orden en ese caos sonoro en el cual estaba degenerando la libertad concedida a las 12 notas de la escala cromática. En ese período de batallas, Arnold Schoenberg busca afanosamente algo que le permita poner orden en el discurso sonoro, y descubre ciertas relaciones, las cuales, a través de detenido estudio y largo desarrollo, llegan a concretarse en lo que se conoce como técnica de los 12 tonos o dodecafonismo, lo cual es simplemente eso: *técnica*, y no un *sistema* para componer sin saber lo que es composición.

Los 12 tonos empleados por un compositor dodecafónico son los mismos usados por Juan Sebastián Bach para escribir los dos libros de su Clavicordio bien Temperado; son los mismos que empleó Beethoven al escribir sus nueve Sinfonías, sus Sonatas, sus Cuartetos; son los mismos 12 sonidos de la escala cromática empleados por Chopin y por Schumann, por Tschaikowsky y por César Frank; lo único diferente está en la forma de tratar dichos sonidos por parte del compositor dodecafónico. Pero no se puede negar que, aun sin llegar a lo dodecafónico, con esos 12 sonidos encontramos que los procedimientos armónicos y melódicos de Beethoven fueron muy diferentes a los de Bach, así como los de Chopin son diferentes a los de Mozart, o los de Berlioz son diferentes a los de Wagner, y los de este último a los de Richard Strauss.

Se dice que lo falso del procedimiento dodecafónico consiste en buscar primero una serie (la cual no es más que la ordenación, más o menos arbitraria, de las 12 notas), lo cual impide escribir *música inspirada*. Al iniciar el estudio de la técnica de los 12 tonos, el alumno se encontrará con las manos amarradas, precisamente porque debe trabajar con una "serie" construida *a priori*; pero, ¿acaso no se encuentran amarrados cuando inician el estudio de la armonía tradicional que los obliga a hacer determinados movimientos de voces para evitar las llamadas quintas y octavas paralelas? Así como después de estudiar la armonía, el contrapunto y otras materias en el sistema tradicional, el compositor con dominio técnico y con algo que decir, se expresa con facilidad, asimismo, después de dominar la técnica de los 12 tonos, el compositor escribirá sus temas con completa naturalidad, y su serie saldrá de esos mismos temas.

Si se piensa que hay limitación en cuanto a la creación temática dentro del marco de lo dodecafónico, no hay que olvidar que también podríamos decir que hay limitación al escribir un período regular en Do mayor, con su obligación de concluir su primera frase con semicadencia, y la última frase con Cadencia Perfecta.

Tomando la técnica dodecafónica desde este punto avanzado en el cual el orden serial se encuentra después de escribir el tema (*inspirado* o no, para el caso daría lo mismo), el compositor encontrará a su disposición ciertas combinaciones armónicas para usar en dicha obra, combinaciones que usará con la misma libertad o limitaciones con las cuales se pueden usar los acordes propios de una tonalidad mayor o menor. Al trabajar con la técnica de los 12 tonos tenemos el recurso de usar la serie original por inversión, o por movimiento retrógrado, y por la inversión de este último, con lo cual podemos presentar el tema invertido o con el orden retrógrado de sus notas; estos procedimientos, los cuales son atacados por algunos como un procedimiento ficticio y *no inspirado*, no es propiedad única de la técnica dodecafónica, ya que podemos encontrar innumerables ejemplos en las obras de tantos autores "tonales" de este siglo, y en autores de los siglos anteriores. Pero en el lenguaje dodecafónico, lo que más molesta al oyente, lo que irrita al ejecutante, y lo que no puede comprender —y combate— el compositor que nunca ha estudiado la técnica de los 12 tonos, es la línea melódica, la cual resulta tan diferente a la línea melódica de los clásicos, los románticos, y a la de todos aquellos quienes hacen gravitar su concepto melódico-armónico en el acorde de Tónica. Sin embargo, si el oyente que no se conforma con un papel pasivo en el concierto, sino que quiere seguir pasa a paso la exposición de ideas sonoras, escucha obras dodecafónicas con un espíritu abierto y con el deseo de comprender la producción musical de la época en la cual él vive, llegará a la conclusión de que, aun si esta música es difícil de captar en las primeras audiciones, no será completamente incomprensible siempre y cuando que esta sea buena música; y esto se aplica a toda música, tonal, atonal o lo que fuese, cuyo primer deber es ese: *ser buena música*. Si miramos el panorama musical actual con ese espíritu abierto, comprenderemos que la línea melódica de hoy, *nuestro* lenguaje musical, ha de ser diferente al de uno o dos siglos atrás, así como un literato de hoy resultaría anacrónico si expresase sus ideas con el lenguaje del autor de Don Quijote.

En resumen, tenemos que aceptar que no hay razón para entablar

una polémica entre el nacionalismo y el dodecafonismo. Como hemos visto, aquél no es una técnica, sino una clasificación geográfica dada a sus composiciones por autores de diversos países, quienes emplean elementos del folklore nativo para cobijarse bajo su propia bandera; esta música nacionalista se encuentra expresada tanto con un lenguaje musical barato, como con un absoluto dominio técnico. Por otra lado, el dodecafonismo se refiere a una técnica ya definida, cuya utilidad ha sido demostrada a través de muchas obras meritorias. Se puede crear un arte nacional que se exprese en el lenguaje de hoy, sin que esto implique que ha de ser dodecafónico; así también se puede usar la técnica de los 12 tonos para crear una obra completamente personal, la cual, por ser una expresión sincera de una personalidad ya formada, llevará implícito el sello de lo nacional sin dejar de tener un alcance universal.